特稿

欲以真率　当彼钜丽

浅述董其昌设色山水画及其影响

王　莹

故宫博物院研究室馆员，研究方向为古书画鉴藏

董其昌的绘画及画论对后世绘画，尤其是清代的「文人画」产生了重要的影响。其所开创的设色山水，不同于前代的青绿山水，以墨勾勒皴染，以色层层晕染，而是以色代墨，直接以色皴擦点染。用笔和色调完全区别于以往青绿山水的工笔而见「文人画」的笔墨意趣，是他对山水画法的一个重要贡献，对后世影响深远……

董其昌的设色山水画大致可分为三种：一是浅绛或淡设色，多师法董源，特别是黄公望；二是没骨，所谓仿张僧繇、杨昇的；三是以色代墨，浓艳而协调的，这是他在山水画设色画法中的独特贡献，也是本文要讨论的主要内容。有的专家将这种设色山水称为「青绿山水」，但将董氏的这些设色画，与以往通常意义的青绿山水比较，他的这种设色山水不论是色彩还是技法都与青绿山水差别明显。

从色彩上看，此类设色画虽以青绿施色为主，却并非唯有青绿；从技法上说也与传统意义上的青绿山水大相径庭，并非是以青绿为颜料晕染，而是直接以颜色当作水墨使用。对此王连起先生说：「董其昌画山水中，有设色极为艳丽者，是其所谓仿张僧繇、杨昇的尝试，但墨色变化不够丰富，后将颜色作水墨用，墨分五彩，色就不仅是五彩了。《秋兴八景图》册、《昼锦堂图》等都极尽用色之能事，而用笔和色调完全区别于以往青绿山水的工笔画而见逸趣。这是他对山水画法的一个贡献。」（王连起《董

阅读链接

青绿山水与没骨山水

◎　青绿山水特指以墨为骨，先进行勾勒，或加皴擦，然后以石青、石绿层层渲染的山水画。其颜色浓艳，墨笔勾勒细致，具有强烈的装饰效果，是山水画的早期形态，传隋展子虔《游春图》、王希孟《千里江山图》等皆属青绿山水。

◎　没骨山水特指不用墨勾，而直接以颜色涂染的绘画，其画面常呈现青山、红树、白云的面貌。六朝张僧繇、唐代杨昇据传擅长此法，明末蓝瑛以其墨骨山水画著称于世。

其昌的绘画问题》，上海博物馆「丹青宝筏：董其昌书画艺术国际研讨会」发言）这是以前讨论董氏画法中没有的，本文拟对这一问题试做浅析。

董其昌设色山水与传统青绿山水风格对比

董其昌设色山水可以说是标新立异的，尤其是施色方面进行了转折性的变革。在他的「南北宗论」中，推崇列属「南宗」的画家，表面上被他划为「北宗」的画家不入其法眼。但讲具体画法时，又似乎并没有不屑于「北宗」画家。

阅读链接

“南宗”与“北宗”

◎ 董其昌将佛法中的禅宗理论引入绘画，将绘画分为“南宗”与“北宗”，认为“北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕，以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法，其传为张躁、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家”（【明】董其昌《容台别集·画旨》），强行将画家进行分类区分，将很多擅长青绿山水的画家划分进“北宗”，并刻意抬高“（水墨）渲淡”画法以及“南宗”画家。



明　董其昌　燕吴八景图册之“西山雪霁”
绢本设色　共八开　纵二六·一厘米　横二四·八厘米
上海博物馆藏

从他的绘画作品看，他自己并没有恪守其「南北宗」理论，其设色山水的画法是在具体的创作摸索中，逐步形成创造出来的。

下面列举董其昌设色山水代表作《燕吴八景图》册之「西山雪霁」、吉林省博物院藏《昼锦堂图》、故宫博物院藏《仿唐宋元诸家山水图》册之「仿唐杨昇」、上海博物馆藏《仿古山水图》册之「仿张僧繇没骨山」、《秋兴八首图》册及美国纳尔逊—阿特金斯美术馆藏《仿古山水图》册中设色三开等设色山水为代表，谈谈这方面的问题。

《燕吴八景图》册画于万历二十四年（一五九六年），董其昌时年四十二岁。此册是他学古变新，自出心裁转折期的重要作品，其中不仅有「南宗」笔法墨法，也有对「北宗」景致的效仿。此册共八开，其中「西山雪霁」自题：「西山雪霁。仿张僧繇。」右下方钤「董其昌印」白文方印。作品中描绘的应是北京城郊西山的雪景，山体彩墨勾线覆以石绿，树的枝干用朱砂直接勾点，后又复勾白粉，以示雪景。画法较青绿山水相对简单，没有青绿山水的细笔勾勒轮廓和层层分染、罩染，是其以色代墨的



明　董其昌　仿唐宋元诸家山水图册之“仿唐杨昇”
纸本设色　共八开　纵二六・三厘米　横二五・五厘米
故宫博物院藏



明　董其昌　仿古山水图册之“仿张僧繇没骨山”
纸本设色　共十开　纵二五・五厘米　横一七・四厘米
上海博物馆藏

一种尝试，当然也是他的创造。

董其昌一直在以色代墨方面进行探索，这方面的例子，是他天启元年（一六二一年）《仿唐宋元诸家山水图》册之「仿唐杨昇」设色山水页。此页对开自题：「唐杨昇《峒关蒲雪图》，见之明州朱定国少府，以张僧繇为师，只为没骨山，都不落墨。尝见日本画有无笔者，意亦唐法也。米元章谓之王晋卿山水似补陀岩，以丹青染成。王洽止泼墨渖。两种法门，皆李成、董源以前独擅者。」画法从勾勒到点染，都是以色完成。用石青和赭墨勾出山石、树干、树叶、房屋，赭石打底后罩以石青、石绿，层次分明，华而不艳。远山可见米家风格的「落茄点」——依山体结构以大小错落的横点叠加。董氏对题还说是以张僧繇为师，只为没骨山都不落墨。但相较于「西山暮霭」笔法画法要变化丰富很多，远山近石因设色见层次，且勾点有变化，不像「西山暮霭」只是以色涂抹，而是可见笔法皴点，这才可以称为以色代墨，是他想象创造的张僧繇、杨昇风格，以区别于李思训传派的一般意义上的青绿山水。这方面的例子还有上海博物馆藏《仿古山水图》册之「仿张僧繇没骨山」，相比「西山暮霭」的仅以色画山（山只是彩色石头），增加了以色代墨的勾皴点染，画面就「应物象形」多了。

以上三件所谓学张僧繇，是由简单到丰富的进步。而随着以色代墨画法的进一步发展，所谓的学张僧繇、杨昇的没骨彩色画就显现出笔法变化的不足。从杨明时（字存吾，号不弃，诗书画俱擅，画宗董源，工山水、兰竹）、蓝瑛（字田叔，号蝶叟，工书善画，长于山水、花鸟、梅竹，尤以山水著名。其山水法宗宋元，又能自成一家）这类的画看，它是太易学太简单，容纳不了文人画要求的笔法意趣变化内涵，所以才有后来同样为学张、杨而画法更丰富的作品。而其「南宗」画的崇尚，也要求他向董、巨、倪、黄回归。靠什么？还是以色代墨！这就是董其昌的《昼锦堂图》中所题：「宋人有温公《独乐园图》，仇实甫有摹本，盖画院界画楼台，小有郭恕先、赵伯驹之意，非余所习，兹以董北苑黄子久法写画锦堂图，欲以真率当彼钜丽耳。」明确表达了他对绘画创作的追求。《昼锦堂图》卷从技法上看，山石轮廓用淡墨边勾边染，几乎不见墨笔，山石主体用深浅不同的石青、石绿、赭墨渲染而成。色泽温润，清新淡雅，不似青绿山水那样浓艳细致，给人焕然一新的感觉。但细看原图，它同所谓的仿张僧繇画法、笔法变化实际就丰富多了。虽说以墨立骨，但以色勾勒，特别是远山有皴点的，还是以色代墨。

同一时期，设色山水巨制《秋兴八景图》册，可谓将以色代墨的画法推向了新高度。此册共八开，画中景致自题称是作者泛舟吴门、京口途中所见，实际还是董氏的胸中丘壑。图中或是崇山峻岭，古松杂树；或是平坡浅滩，小舟荡漾。虽略见宋元影响，其实都是自家面目。如第七开称见米芾《楚山清晓图》而作，其实远山更似学高房山（克恭），近树则是他的本色。第一开董其昌自题：

余家所藏赵文敏画有鹊华秋色卷、





明　董其昌　昼锦堂图
绢本设色
吉林省博物院藏

水村图卷、洞庭两山二轴、万壑响松风、百滩渡秋水巨轴及设色高山流水图，今皆为友人易去，仅存巨轴学巨然九夏松风者，今日仿文敏笔并记。

此图虽然自称仿赵孟頫，但完全是董其昌自己的特色：山石基本是学黄公望，近树还是他所谓学王维的样子，用色则完全不受任何前人影响，以色代墨，凡董、巨、赵、高、黄的墨笔皴点都改为色笔。山体设色多用赭石打底、顶部草木茂盛处再用花青染成。美国纳尔逊—阿特金斯美术馆藏《仿古山水图》册中的三开设色画，是以色代墨的进一步发展。第三开「仿黄鹤山樵」，色墨相间并用，以笔墨角度看更加变化丰富；从设色方面看艳丽明快中可见深沉浑厚。与《燕吴八景图》册之「九峰招隐」墨笔画有异曲同工之妙。第七开、第九开同他的墨笔山水一样有似曾相识之感，但画面显得艳丽浑融深厚，用笔施墨设色，全无仿摹痕迹，设色完全打破前人成说。以点苔为例，第七开山头点苔竟用的是朱砂，这哪里还是什么随类赋彩，因物象形？分明是「随所欲」、异彩纷呈的禅家胸中的丘壑！



明　董其昌　秋兴八景图册（第七开）
纸本设色　共八开
纵五三・八厘米　横三一・七厘米
上海博物馆藏



明　董其昌　秋兴八景图册（第二开）
纸本设色　共八开
纵五三・八厘米　横三一・七厘米
上海博物馆藏



明　董其昌　秋兴八景图册（第一开）
纸本设色　共八开
纵五三・八厘米　横三一・七厘米
上海博物馆藏



明　董其昌　仿古山水图册（第三开）

纸本设色　共十开　纵二六·三厘米　横二五·五厘米

纳尔逊–阿特金斯美术馆藏



明　董其昌　燕吴八景图册之“九峰招隐”

绢本设色　共八开　纵二六·一厘米　横二四·八厘米

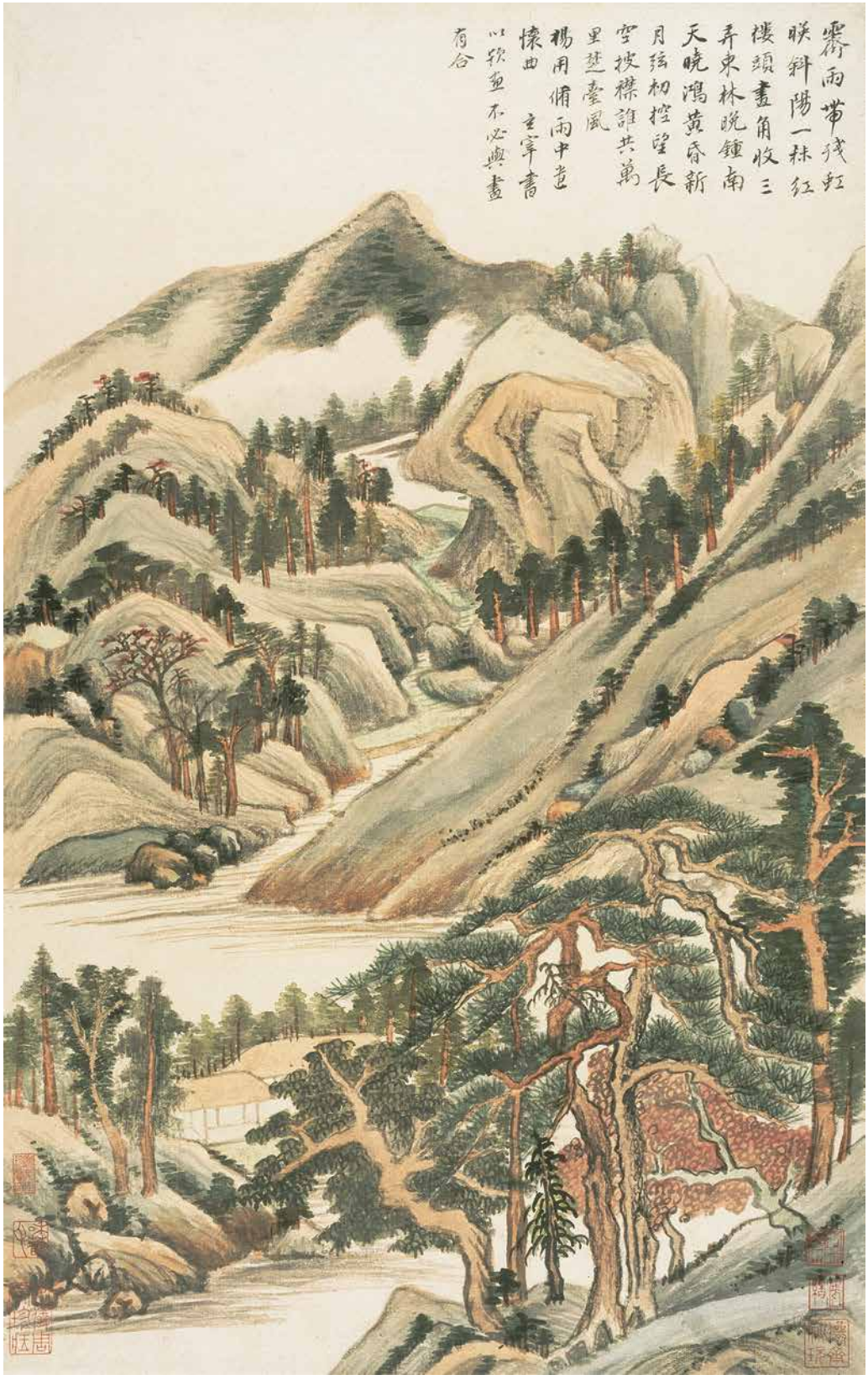
上海博物馆藏

他以色代墨的尝试是古今无有，题为仿张僧繇，但从绘画史发展看，张的时代，景物比例还没有这样准确，画法更没有这么复杂。这种画法确实是太简单了！这样的画法不足以表现文人画家笔法的丰富。自古中国画有以墨代色，墨分五彩之说。唐代张彦远《历代名画记》云：「夫阴阳陶蒸，万象错布，玄化亡言，神工独运。草木敷荣，不待丹绿之彩；云雪飘扬，不待丹粉而白；山不待空青而翠；凤不待五色而绎。是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。」（【唐】张彦远《历代名画记》卷二，明津逮秘书本）所谓「五色」说法不一，或指焦、浓、重、淡、轻；或指浓、淡、干、湿、黑。即不用颜料，通过水和墨的调和，水少则浓、干，水多则湿、淡，五色即是不等量的水与墨交融，通过烘、染、破、泼、积等墨法所产生的变化。虽然墨和水的变化无穷，但毕竟只有黑白的层次变化，绝无色彩。

谈及董其昌设色山水与传统青绿山



明　董其昌　仿古山水图册（第七开）
纸本设色　共十开　纵二六・三厘米　横二五・五厘米
纳尔逊—阿特金斯美术馆藏



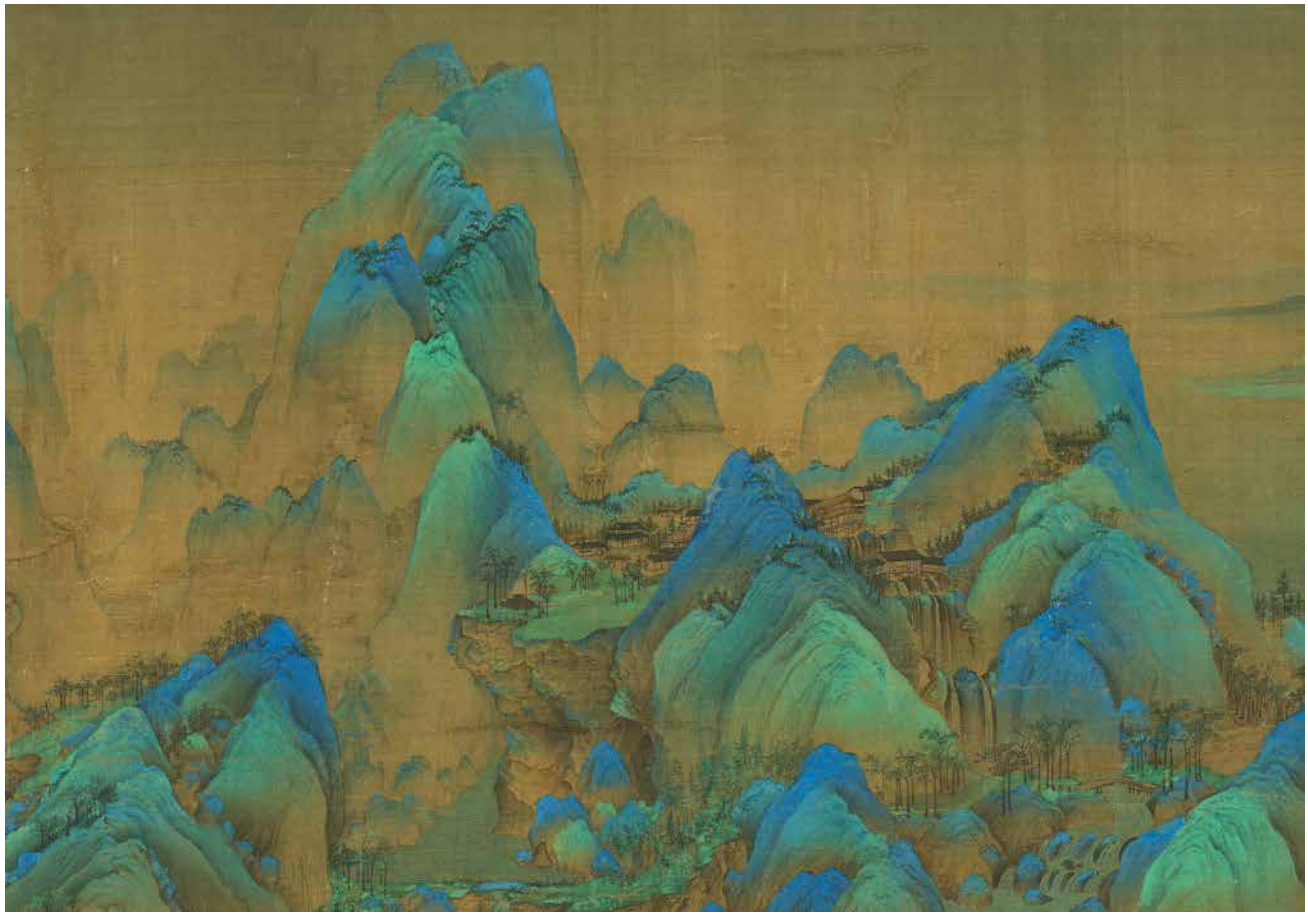
明　董其昌　仿古山水图册（第九开）

纸本设色　共十开　纵二六・三厘米　横二五・五厘米

纳尔逊－阿特金斯美术馆藏

水风格对比，不得不在此处多加论述传统青绿山水的绘画风格。特别是大青绿，最具代表性的当属《千里江山图》了。画中描绘千峰万壑错落有致、天光水色层出不穷，或是茂林修竹或是岸边沙汀，有小桥有行人，描绘了一幅千里江山气象万千的人间仙境。整幅作品画法繁密，赋色浓重。从作画步骤上看，首先用墨线勾勒，再以淡墨层层分染，衬出立体感；再用赭石打底，而后分轻重薄厚罩染着石青、石绿，使画面层次分明；最后再点景，画上树木、沙汀、舟船、水波、人物。整卷山水景象装饰性不可或缺，同时可看、可游、可行、可居。从笔法上，作者有意将当时盛行的水墨皴法与工细笔法相结合，山石、树、房屋、水波等用墨线勾勒，山石运用荷叶皴，突出山体结构。从用色上，整卷山水采用厚重不透明的石色，即石青、石绿，具有极强的覆盖性。因此它也是大青绿山水的典型代表。相比之下，董其昌的设色山水清透淡雅，无论是笔法还是用色均与其相差甚远。

从青绿山水发展脉络上看，王希孟之后，赵伯驹、赵伯骕至元初钱选，都



宋　王希孟　千里江山图卷（局部）
绢本设色　全卷纵五一・五厘米　横一一九一・五厘米
故宫博物院藏



宋　赵伯驌　万松金阙图卷（局部）

绢本设色　全卷纵二七·七厘米　横一三六厘米

故宫博物院藏



元　钱选　山居图卷（局部）

纸本设色　全卷纵二六·五厘米　横一一一·六厘米

故宫博物院藏



元　赵孟頫　秋郊饮马图卷（局部）

绢本设色　全卷纵二三·六厘米　横五九厘米

故宫博物院藏

继承了大小李将军（唐代李思训、李昭道父子）的青绿山水的画法。从赵伯驌的《万松金阙图》到钱舜举的《山居图》，甚至赵孟頫的《幼舆秋壑图》《秋郊饮马图》，都属于带有工笔特征的青绿山水，这其间区别当是繁、简之别，以简代繁，但至董其昌简到连工笔都不要了，景物不仅不可游、不可居、不可行，屋舍桥梁简直已减到示意图的地步了！只是在「色彩艳丽」这一点上，如果不计工拙的话，还有些一致。

综上所述，董其昌以青绿设色为主的山水画，不能一概称为「青绿山水」，设色山水的说法更为客观。

董其昌设色山水的影响

董其昌绘画对其后的中国山水画具有举足轻重的影响。从他的传世作品看，他画的没骨设色山水在当时就影响到了杨明时、蓝瑛等。其以色代墨的设色山水画对后世更是产生了深远的影响，特别是「四王」中的烟客（王时敏）、麓台（王原祁）祖孙。

蓝瑛，钱塘（今浙江杭州）人，字田叔，号蝶叟等，其绘画师法宋元各家，作品风格多样，各个时期体现了不同的风格面貌。蓝瑛是职业画家，职业画家在晚明文人画家占有绝对影响的环境中，努力向文人画家靠拢，其中就包括董其昌。董推崇黄公望，蓝瑛就学黄，董标榜学张僧繇，他就仿董也画张僧繇。故宫博物院藏蓝瑛《白云红树图》、上海博物馆藏《丹峰红树图》就是这类作品。但蓝是职业画家，绘画的基本技能比董强得多，所以他学张的画，山是山，树像树，较之董的抽象简单，蓝的作品更「应物象形」。

故宫博物院藏蓝瑛《白云红树图》为其晚年青绿山水代表作。构图饱满，色彩浓烈，可以说将没骨重彩的画法推向了一个新高度。左上自题：「白云红树。张僧繇没骨画法，时顺治戊戌清和画于听鹤轩。西湖外史蓝瑛。」钤「蓝瑛之印」。张僧繇是南朝著名画家，他



清　蓝瑛　白云红树图轴

绢本设色　纵一八九·四厘米　横四八厘米

故宫博物院藏



清　王时敏　杜甫诗意图册（第五开）
纸本设色　共十二开　纵三九厘米　横二五・七厘米
故宫博物院藏

的画是什么样，早已无从得见，只能从文献了解。唐张彦远《历代名画记》转录李嗣真语：「顾、陆以往，郁为冠冕，盛称后叶，独有僧繇。今之学者，望其尘躅，如周孔焉。何寺塔之云乎？且顾陆人物衣冠，信称绝佳，未观其余，至于张公，骨气奇伟，师横宏远，岂惟六法精备，实亦万类皆妙，千变万化，诡状殊形。经诸目，运诸掌，得之心，应之手，意者天降圣人，为后者则。」（【唐】张彦远《历代名画记》卷七，明津逮秘书本）

可见张僧繇在当时的影响是深远的，画史记载他在金陵（南京）一乘寺曾用天竺画法作画于殿门上，花卉用「朱及青绿所成，远望眼晕如凸凹，就视乃平」，此技法讲究明暗渲染，即是后世「没骨」画法的肇始。《历代名画记》《宣和画谱》等均有记载其画作，但并不见有所谓「没骨山水」的作品传世。由此可见，蓝瑛在当时更多的是受董其昌的影响。

清初的画家也是深受董其昌理论的影响，当时最具代表的就是「四王」（王时敏、王鉴、王翚、王原祁），他们中受董其昌影响最大的就是王时敏和王原祁祖孙俩了。

王时敏，字逊之，号烟客，又号西庐老人，江苏太仓人，明末曾任太常寺奉常。祖父王锡爵是万历朝首辅，家中富有收藏，名人字画甚多，曾托付董其昌为自己的孙子讲学。

故宫博物院藏有王时敏《杜甫诗意图》册，为其晚年所作，此册墨笔三开，设色九开，整体虽墨色繁密，却显清雅，布局墨法可追子久，多开用色染赭色坡石或点染汁绿树叶，画法也均是遵循传统先勾皴后渲染的形式。其中第五开用色较其他似乎更多。画署「含风翠壁孤烟细，背日丹枫万木稠」，描绘了山间郁郁葱葱，云朵在山腰间飘荡，红日飘飘洒洒照耀在林间，诗句本意即描述了一幅别开生面、色彩艳丽的风景画。此幅虽是内容所需，烟客也是笔笔见深意。近处坡石、树干、流水勾皴着色，中景树林即与之区分开来，直接用色笔或浓或淡，各有侧重，一层层点画，从而使色彩层次丰富，变化莫测。而作品最终呈现的面貌基本沿袭了董其昌青山红树白云的模式。

其孙王原祁，亦是「清初四王」之一，字茂京，号麓台。绘画受其祖父影响，将以色代墨的设色方法发扬光大，如故宫博物院藏《草堂十志图》册第一开、第十开以及他意仿的数件黄公望的《秋山图》轴，设色都是极为艳丽而墨色协调的。但烟客、麓台祖孙没有一件所谓的仿张僧繇没骨山水，因为董画此类作品已经证明其笔法画法变化太少。而董的继承者用以色代墨、色墨互用来丰富绘画的笔法画法，是因为明清之际的文人画，主要倚靠「笔墨」，这类设色画如色不能代墨，他们的文人画就失去了安身立命的基础了。麓台在《雨窗漫笔》中论到：「设色即用笔用墨意，所以补笔之不足，显笔墨之妙处。」（【清】王原祁《雨窗漫笔》，《中国书画全书》第八册，第七一〇页）他们祖孙在这一点上是有清晰认识的。

综上所述，董其昌山水绘画推古出新，对于明以后山水画的发展有着举足轻重的影响，不论是画法，还是笔墨，都开创了一个全新的面貌。而其所谓的「青绿山水」不再采用传统的细致勾勒后再渲染填色的形式，而是用色笔直接勾勒点染，这样的画法打破了传统青绿山水的套路，形成了全新的画法。因此这种山水作品不能被一概而论地划为青绿山水，称之为设色山水可能更为贴切。



清　王原祁　草堂十志图册（第一开）
纸本设色　共十开　纵二九厘米　横二九·五厘米
故宫博物院藏



清　王原祁　草堂十志图册（第十开）
纸本设色　共十开　纵二九厘米　横二九·五厘米
故宫博物院藏